

ICONOCLASTIA E CRIPTO-HISTÓRIA DA ARTE. CASOS DE ESTUDO E ACERTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS NO PATRIMÓNIO ARTÍSTICO PORTUGUÊS

ICONOCLASM AND CRYPT-HISTORY OF ART. STUDY CASES AND THEORETICAL-METHODOLOGICAL APPROACHES IN PORTUGUESE ARTISTIC HERITAGE

Vitor Serrão

ARTIS- Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
vit.ser@fl.ul.pt

RESUMO

A História da Arte precisa de alargar as suas bases metodológicas e as suas estruturas conceptuais ao estudo dos patrimónios desaparecidos ou dos que foram, de alguma maneira, fragmentados ou mutilados por actos de violência. Importa analisar, em primeiro lugar, as razões plurais que determinaram e determinam esses actos de brutalização dos monumentos e obras de arte. A importância de uma análise cripto-artística torna-se, assim, por demais relevante. Apresentam-se alguns casos de estudo patenteáveis na arte portuguesa moderna e contemporânea que ajudam a destacar a pertinência crescente da sua prática, de molde não só a recensear uma memória de perdas mas a reforçar a solidez das políticas de preservação.

PALAVRAS-CHAVE

Obras de Arte | Iconoclastia | Cripto-História da Arte | Micro-História da Arte | Pintura

ABSTRACT

The History of Art needs to extend its methodological foundations and its conceptual frameworks to the study of missing patrimonies or of those that have been somehow fragmented, destroyed or mutilated by acts of violence. It is necessary to analyze, in first place, the plural reasons which determined and determine those acts of brutalization of monuments and works of art. The importance of a crypto-artistic analysis thus becomes very relevant in the domain of Iconoclasm. Some cases of study that are patentable in modern and contemporary Portuguese art are presented, which help to highlight the growing pertinence of their practice, not only to record a memory of losses but also to strengthen the soundness of preservation policies.

KEYWORDS

Works of art | Iconoclasm | Crypto-History of Art | Micro-History of Art | Painting

UMA HISTÓRIA DA ARTE QUE É TAMBÉM A HISTÓRIA DO ICONOCLASMA...

Existe uma História da Arte com uma agenda vastíssima que continua por cumprir: o estudo do longo rosário de monumentos e obras artísticas que, pelas mais diversificadas e sempre auto-justificadas razões, foram vítimas de actos iconoclásticos e que, no todo ou em parte, desapareceram.

Autores de referência como Jean Wirth (Wirth, 1989) e Alain Besançon (Besançon, 1994) analisaram bem as causas que giram em torno do conceito de idolatria, o pretexto mais frequente que tem conduzido à barbárie do iconoclasma ao longo da História. Ambos se ocuparam de casos de destruição ocorridos durante a Idade Média, à sombra das querelas religiosas entre iconófilos e iconoclastas, enquanto que Olivier Christin (Christin, 1991), entre outros, se dedicará a historiar os trágicos anos das guerras da Reforma, no século XVI, com o seu longo caudal de vandalizações de obras de arte.

Na verdade, são longas, e mais complexas, as razões que conduziram – e continuam a conduzir – à destruição e perdas de património, por se tratar de uma conduta que transcende certas fases históricas e que, aliás, nunca foi interrompida na conduta facinorosa dos homens. Por exemplo, um historiador do Direito Internacional Público como Luis Pérez-Prat Durbán analisou a legislação de que dispomos nos nossos dias – designadamente as leis que suportam o Tribunal Penal Internacional – para enfrentar o flagelo da destruição fanatizada como a que o auto-proclamado Estado Islâmico perpetrou no complexo monumental de Palmira e na generalidade do património arqueológico da Síria e do Iraque (Pérez-Prat Durbán, 2015). As destruições maciças ordenadas pelo sectarismo religioso ou por ideologias estremadas (caso também da Revolução Cultural maoísta, ou das devastações produzidas pelos *khmer vermelhos* no Camboja) mereceram, também, atenta análise de Robert Bevan (Bevan, 2006) sobre as razões de uma conduta iconoclástica orientada pelo afã de estabelecer uma «ordem nova» sobre as cinzas das sociedades arcanas. É bem conhecida, ainda, a cegueira criminosa e exclusora promovida pelo *Reich dos Mil Anos* ao proceder à destruição da chamada *Arte Degenerada*, depois de, numa tristemente célebre exposição realizada em Munich em 1937,

patentear as razões da sua sanha iconoclástica contra a arte modernista. O partido nazi anuncia então uma sistemática campanha repressiva contra os artistas envolvidos, sobretudo comunistas e judeus ligados ao Cubismo, ao Surrealismo ou ao Expressionismo (é célebre o caso de Otto Dix), gerando uma onda de destruição com rigor selectivo em que foram vitimadas, também, as produções de *arte outsider*, as artes dos povos submetidos a dominação colonial e outras manifestações criadoras censuradas pelo gosto fascista (Barron, 1991; Peters, 2014).

São muitos os casos registados de destruição sistemática de monumentos e obras de arte pretensamente justificados pelo sectarismo ideológico ou pela fidelidade doutrinária e proselitismo religioso e que decorreram ao longo da História. Existiram por certo, também, idênticas sanhas destruidoras de que nem sequer sobreviveu algum registo que fosse a dar voz aos monumentos e às obras de arte sacrificadas nesses processos de apagamento das memórias dos vencidos. Por isso, deve ser sempre reclamada como muito positiva, nesta perspectiva de estudos, pelo esclarecimento que nos trouxe através da novidade do seu discurso de choque e pelos textos de análise em que se ancora, a notável exposição patente em 2001 no Musée d'Histoire de Berne e no Musée de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg, chamada *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*. Essa exposição, dedicada às destruições operadas no contexto da Reforma protestante nos acervos de escultura, de tumulária, de vitral ou de pintura em inúmeros monumentos católicos na Suíça, na Alemanha ou nos Países Baixos, apresentou um sem-número de peças mutiladas ao mesmo tempo que analisava com minúcia as razões ideológicas que estiveram na base de tal senha destruidora (Dupreux *ed alii*, 2001). Num ensaio exemplar, o historiador de arte David Freedberg deu conta dos actos de vandalismo operados em museus, vitimando também obras de forte mediatismo, de Velázquez a Rembrandt, tentando explicar, caso a caso, as razões do ponto de vista dos iconoclastas (Freedberg, 1989)...

Esta é uma nebulosa persistente no panorama das bibliografias dedicadas aos patrimónios artísticos nacionais: o seu extenso e dramático historial cripto-artístico, rosário de perdas mais ou menos perceptíveis, mais ou menos difusas na memória colectiva. Ora é preciso fomentar a consciência de que uma História da Arte que se limite ao estudo do património remanescente e esqueça as perdas verificadas no seu tecido, ao longo dos tempos, não está à altura de definir panoramas de conjunto capazes de caracterizar linhas evolutivas e estilemas distintivos. A essa História da Arte faltará sempre

uma base comparativa suficientemente ampla, apta a iluminar as realidades da produção artística neste ou naquele período histórico, neste ou naquele território geográfico, nesta ou naquela conjuntura de mais acesas vicissitudes.

UMA HISTÓRIA DA ARTE CARECENTE DE NOVOS CONCEITOS E LINHAS DE INVESTIGAÇÃO

Face ao que se afirmou, não basta à História da Arte estudar as existências artísticas e, a partir delas, reconstituir contextos e situações específicas da lenta evolução dos ciclos de produção artística. São precisas também as referências contextualizadas sobre as perdas reconhecíveis, ou seja, os monumentos e obras de arte de que há conhecimento de terem em algum momento existido, ou que sobrevivem fragmentárias, ou em ruínas. As chamadas *obras de arte mortas* também têm valor testemunhal, e é imperioso que sejam incluídas no vasto processo comparatista e globalizante que as análises científicas reclamam (Brito e Silva, 2014).

Impõe-se alargar na agenda de pesquisa, por isso, a dimensão de uma *Cripto-História da Arte* apta a analisar os fragmentos, os indícios, as obras total ou parcialmente desaparecidas e, até, aqueles acervos artísticos reduzidos a um mero projecto idealizado e que as circunstâncias de encomenda não permitiram que alguma vez chegassem a ter existência (Serrão, 2001).

Por certo, as bases conceptuais da nossa disciplina ganharam em abrangência e grau de responsabilidade ao recusarem a visão tradicionalista de uma História da Arte restringida a alguns nomes considerados «maiores» e a algumas peças consideradas «obras primas» e assim limitando os seus patrimónios ditos relevantes a uma mera bolsa de eleição. Assim se passou no campo nacional, onde a arte que

importava estudar e proteger se restringiu, durante muito tempo, ao Românico da Reconquista cristã, ao Manuelino da 'idade de ouro' dos Descobrimentos e ao Barroco quinto-joanino da era dos diamantes e ouro brasileiros.

Ultrapassámos já, graças ao amadurecimento da nossa disciplina, essa fase de visões auto-menorizantes em que, por via de uma perspectiva sectorial desmemorizada, muitos patrimónios se perderam ou foram gravemente depauperados, sem que deles restasse qualquer conhecimento. Mas os estragos ainda podem ser, muitos deles, contabilizados. Foram ou são fruto de megassismos, conflitos bélicos, incêndios, roubos sem remissão mas, também, de pseudo-restauros 'puristas', da falta de inventariação e controlo, do desinteresse manifesto por épocas inteiras da nossa produção artística, ou da incapacidade de intervenção das tutelas.

Ora a visão de conjunto a partir de uma base micro-artística tendeu a generalizar-se, permitindo que, nos nossos dias, a análise comparada dos cânones e demais modelos criativos institucionalizados (Afonso, 2016: 215-253), das miscigenações em contexto trans-continental (Bayley, 2001; Curvelo, 2008; Lopes, 2011), dos graus de influência estética, ou das meras relações entre centros e periferias (Ginzburg, 1979), esteja entre as exigências basilares da prática do historiador de arte. Todavia, é esta mesma História da Arte que se sabe renovar em

bases teórico-metodológicos e instrumentos operativos pluri-disciplinares a mesma que dificilmente abarca no seu seio o estudo das tias obras de arte mortas, como se elas não fizessem parte intrínseca do mesmo panorama global que se pretende caracterizar em termos artísticos. Ora, sendo a acção da iconoclastia uma das razões fortes para o depauperamento das existências, necessário se torna começar a atentar mais e melhor nessas práticas destrutivas, sempre presentes no historial das sociedades ao longo dos séculos, e precisar as suas razões.

Fácil será restringir hoje a condenação do iconoclasma às barbáries praticadas nos nossos dias pelo Daesh nas guerras de interesses que assolam o Médio Oriente (Pérez-Prat Durbán, 2017); mais difícil, por certo, será enquadrar essas acções destrutivas no vasto caudal de devastações que preenchem os *tempos da História* e em que elas podem ser explicadas, seja nas conturbações religiosas da época carolíngia (Wirth, 1989), seja durante as guerras que devastaram a Europa no tempo da Reforma protestante, seja no etnocídio perpetrado no âmbito das conquistas coloniais operadas na América espanhola e na Índia portuguesa (Deswarte-Rosa, 1992), por exemplo.

Podem perceber-se, assim, os modos como as manifestações de Iconoclastia e de Iconofilia se digladiaram entre si – aliás, elas misturam-se também, num sistema de controlo do papel das imagens como instrumento eficaz de propaganda (política,

religiosa, laudatória ou outra). A consciência de que *as obras de arte reúnem em si um poder imenso* leva a medidas de controle do seu uso (nas colónias portuguesas, do Brasil à Índia, por exemplo) e na redobrada vigilância do modo como agiam os artistas e os detentores de «imagens sagradas», ao mesmo tempo que o iconoclasma se acentuava em nome do combate ao paganismo e à idolatria, contra manifestações religiosas autóctones (caso da destruição sistemática dos templos hindus na antiga Índia portuguesa). Muitos são os casos conhecidos de vandalização de património, sem que a atenção dada ao tema (ou às poucas ruínas que sobrevivem à sanha destrutiva quando se trata de edifícios históricos e monumentos) mereça o destaque devido.

Merece ser citado a propósito, em síntese, o aviso do grande geógrafo Orlando Ribeiro, atento aos «destroços, silenciosos mas dignos, que desafiam o tempo e que, quase sempre, se conformam com um destino traçado, que é o desaparecimento puro e simples», ao lembrar-nos que «há duas formas de olhar para as rápidas transformações por que o mundo passa: muitos vêem sobretudo o que muda, outros procuram surpreender o que, a despeito delas, permanece» (Ribeiro, 1945). Ou seja, se a inutilidade é o destino inexorável de muitas obras de arte que, em novas conjunturas históricas, foram perdendo sentido, a verdade é que se torna imperiosa a sua integração na agenda de preocupações de patrimonialistas, museólogos, conservadores-restauradores e historiadores de arte.

UMA HISTÓRIA DA ARTE QUE RECLAMA UMA RENOVADA AGENDA DE INVESTIGAÇÃO

O estudo das obras de arte (e restringimo-nos agora aos séculos da Idade Moderna portuguesa) torna-se mais difícil quando verificamos que as peças sofreram adições substanciais no decurso da sua existência, ao serem alteradas por restauros e acrescentos, ou seja, *desmemorizadas* por falta de registo, e *desidiologizadas* por alteração de funções, integradas (por exemplo) em novos espaços e em outros contextos artísticos onde o sentido primeiro que presidiu à sua factura foi sujeito a alterações que levaram à perda inexorável desse mesmo sentido.

É esse o caso de tantos conjuntos artísticos portugueses que sofrem o estado dominante de uma cultura pensante que arvorou, a par da ignorância, a desonestidade, a ignorância e o preconceito redutor ao olhar para a própria realidade identitária. As sangrias operadas no tecido histórico das cidades não podem deixar de ser integradas nesse âmbito, constatando-se que ocorreram fosse por razões especulativas (venda de espaços com arrasamento dos edifícios históricos e dos seus acervos), fosse por causa do alargamento viário (arrasamento do convento seiscentista do Santo Crucifixo ou das Inglesinhas, em Lisboa, por exemplo, com perda

do seu recheio) (Tição, 2008), ou por deslocados critérios puristas de «restauro» (destruição do antigo retábulo quinhentista da capela-mor do mosteiro de Alcobaça para repor a pretensa 'unidade de estilo' da abside gótica). As acções destrutivas da DGEMN nos anos 30, 40 e 50 do século passado mereceram já a devida atenção, à luz dos critérios redutores que eram dominantes e foram utilizados nas intervenções 'puristas' de então (Neto, 2001).

Se é certo que os responsáveis pela salvaguarda do património não ignoram os princípios que a Carta de Veneza consensualmente assumiu nesse domínio (Neto, 2006), bem como o valor da *autenticidade* e outras linhas de orientação da UNESCO para preservar a memória comum, a verdade é que a prática da DGEMN e demais organismos especializados abriu campo à descaracterização e destruição, em nome do 'purismo de estilo', privilegiando o Gótico, por exemplo, em detrimento do Barroco. Da DGEMN ao IPPAR, privilegiou-se também o restauro dos castelos, dos grandes monumentos religiosos e civis, ou a adaptação de velhas ruínas conventuais a unidades hoteleiras, dando-lhes novo uso e abrindo campo a uma nova arquitectura de referência, mas a realidade oculta deste património nacional ficou como que condenada a uma asfixia sem solução nem remédio que lhe valesse. O historial de perdas de monumentos e obras de arte portuguesas é imenso e merecia, além de ser elencado criticamente, que as razões invocadas para a destruição fossem analisadas com máximo rigor.

Em nenhuma outra época de incremento da produção artística religiosa como sucedeu nos séculos das Reformas (católica e protestante), a imagem pintada e esculpida atingiu um tão elaborado sentido de utilidade didascálica. As virtudes da imagética destinada ao culto extravasavam então a própria consciência da sua qualidade formal, sempre recomendada, para abarcar também, e sobretudo, intrincadas complexidades doutrinárias e propagandísticas, aptas a clarificar os códigos de representação e a torná-los úteis na sua relação com as comunidades do seu tempo e do futuro. O conceito de *arte senza tempo* que se entretece no pensamento, na palavra e na pena dos teólogos católicos dos primeiros anos da Contra-Reforma, e que mereceu a Federico Zeri brilhantes reflexões reunidas num ensaio incontornável (Zeri, 1957), desenvolve-se na segunda metade do século XVI

privilegiando uma linguagem artística virtuosa, clara, eficaz, apta a exaltar os sentimentos religiosos e, por isso, contrária tanto aos desvios paganizados do Renascimento como aos excessos e ousadias formais do Maneirismo.

É certo que a consciência de uma nova era de Catolicismo triunfante e eterno, sob signo da *Roma Felix* de Sisto V (Zuccari, 1992), se desenvolveu apoiada na vontade esclarecida de renovar as fórmulas artísticas, tanto na sua função como na sua qualidade, em nome de um crescente naturalismo que a pintura do fim do século XVI e do pleno século XVII viria a adoptar de modo generalizado, a partir de Florença e de Roma, como modelo preferencial depois seguido em todos os espaços da cristandade, dentro e fora da Europa. Todavia, se a verificação do comportamento oficial da Igreja face às imagens de culto é fácil de entrever – em nome da renovação, da clarificação e da exaltação –, torna-se hoje mais difícil de reconstituir o verdadeiro sentido dessa absoluta reforma operada no campo artístico do mundo cristão, quando entretanto se foi perdendo o uso social da linguagem simbólica que dava corpo a tais produções e quando é essa própria linguagem simbólica que viu diluído o seu significado original pela des-memória das intenções patentes no acto de criação. O trabalho a cumprir neste campo compete, pois, ao foro interdisciplinar, envolvendo os historiadores de arte, através dos levantamentos de *situações de perda* e das análises de obras, com estudos de caracterização das sociedades, das correntes de espiritualidade e piedade popular e dos mecanismos de propaganda imagética. A perda do uso simbólico das imagens sacras dos séculos XVI e XVII, na sua dimensão sónica, sintática, ideológica e conceptual, impõe hoje o aprofundamento de estudos de reconstituição, passíveis justamente de ser cumpridos através do enfoque iconológico e cripto-artístico.

A compreensão – por exemplo – das razões de práticas iconoclásticas dentro e fora da Igreja, da hierarquização dos níveis de propaganda e de esclarecimento, das estratégias de empolamento de certos acontecimentos e «histórias sagradas», das lógicas de exaltação ou de condenação deste ou daquele temário, obrigam a estudar em profundidade as complexidades e as transcendências dos códigos de representação de um tempo determinado, à luz da sua ideologia. A dificuldade maior está precisamente no facto de se ter verificado a perda

de uma consciência social que nos torna impotentes face ao que certas representações artísticas da Contra-Reforma nos comunicam, como se os seus símbolos tivessem deixado de funcionar, assim como os arquétipos psicológicos e morais que elas veiculavam. Essa a dificuldade maior dos estudos de História da Arte, independentemente da época histórica em apreço, pois do que se trata de analisar sempre através das formas estéticas é a linguagem visual de símbolos que muitas vezes já perdeu sentido. Não obstante, a sobrevivência cíclica das dimensões simbólicas nas formas de representação, intuída por Aby Warburg ao definir o conceito de *Nachleben* como memória inconsciente das formas transmigradas (Warburg, in Foster, 1999), permite pôr a tónica dos estudos artísticos no terreno da Iconologia e apurar, a essa luz, quais os significados ocultos e os códigos de representação das obras de arte que nos chegaram sob o manto de espesso mistério.

Constata-se que muitos monumentos e obras de arte foram vítimas de situações de desordem: sofreram, alvo de maus restauros, alterados, ofendidos, mudados de sítio, mal conservados, desrespeitados, desmemorizados, vistos sem a elementar atenção. Ao defender-se um nível ou instância superior do nosso trabalho, seja de historiadores de arte ou de técnicos de conservação e restauro – a *Fortuna Crítica* das obras em apreço, etapa maior de uma História da Arte consequente – é imperioso não esquecermos que é ao nível da crítica heurística, em que o ‘estado da questão’ particular se inicia, e das capacidades de saber ver em globalidade e sem preconceito, que se centram todas as virtudes da metodologia globalizante que se propõe.

As medidas de censura e iconoclasma foram uma constante a acompanhar o processo criativo dos artistas ao longo dos séculos (Dupreux *ed alii*, 2001). No século XVI, atingiu inimagináveis níveis de exacerbação ou repulsa (iconofilia versus iconoclastia) por efeitos das Reformas (católica e protestante), tanto na Europa como nas terras das conquistas dos novos Impérios peninsulares, no Oriente e nas Américas. Com a Contra-Reforma, mostrou-o bem Flávio Gonçalves em estudos pioneiros (Gonçalves, 1963), valores com o *decorum* e a fidelidade aos cânones do Concílio de Trento acentuam no mercado das artes esse aspecto de controle, de censura e de combate

a todos os desvios que pudessem ser vistos como heterodoxos. A pintura, a escultura, o azulejo e outras artes portuguesas dos séculos XVI, XVII e XVIII dão bom testemunho desse tónus esconjuratório e de estremada vigilância de costumes que vigorou e se impôs e dominou o panorama de quem comprava e consumia obras de arte (sobretudo sacras).

Assim sendo, cabe à História da Arte saber analisar, em perspectivas alargadas e pluridisciplinares, temas e questões como as que se seguem:

1. critérios que regeram a iconoclastia, católica ou protestante, verificada tanto numa dimensão pública, devidamente justificada pelos seus ideólogos (que conduziu à repintura de quadros, picagem de frescos antigos, enterramento de esculturas medievais, alterações impostas na composição de pinturas, proibição de entrada de determinadas estampas, etc etc), quer numa dimensão inconsciente e espontânea (que conduziu aos muitos casos de imagens, pintura, azulejos, etc, onde as figuras do demónio e do judeu, por exemplo, foram raspadas pelos fiéis, num gesto de esconjuração mágica dos seus inimigos e dos seus medos ancestrais).

2. razões da manutenção de códigos imagéticos, à margem do controlo rígido de uma iconografia oficial, de temas e representações proibidas ou não toleradas (caso das *Trindades Trifontes* estudadas por Flávio Gonçalves, declaradas não-conformes ao dogma católico com o Concílio de Trento, mas que nem por isso deixaram de aparecer em algumas decorações de igrejas portuguesas em tempo de Contra-Reforma) (Gonçalves, 1962), o que coloca a questão de coexistirem mecanismos de continuidade de representação, a par de um mais que provável afrouxamento do controlo inquisitorial e episcopal em muitas zonas rurais, onde as velhas fórmulas culturais se mantiveram incólumes.

3. linhas de estratégia utilizadas pela organizada militância d círculos de propaganda de vigilância da Igreja Católica, em todos os seus níveis e estruturas, para combater a iconoclastia dos protestantes e judeus, e outras minorias com práticas ancestrais de ritualidades de feitiçaria, e as suas manifestações de hostilidade contra as imagens sacras.

4. níveis de articulação entre a imagem pintada, a escultura de culto, a palavra dita, a prédica, a oração, os textos moralizantes e as cartilhas devocionais para instituírem, no seu conjunto e na ligação entre si, uma linguagem única de apropriação das obras de arte ao serviço de uma estratégia de catequização em larga escala.

5. e, enfim, as ideias e as estratégias visando a renovação efectiva do modelo artístico apresentado, e os fundamentos dessa viragem, o que explicará, no caso da Contra-Reforma portuguesa, o abandono gradual da retórica maneirista e a opção por uma linguagem mais aberta ao naturalismo, ao tenebrismo e ao realismo, com novas fórmulas de criação/invenção articuladas com o sentido do convencimento e do apelo à oração, à luz do conceito tridentino de *decorum*.

UMA HISTÓRIA DA ARTE FACE ÀS RAZÕES DA DERIVA ICONOCLÁSTICA

Em suma: existiu sempre da parte dos homens – e continua a existir – uma deriva iconoclástica que se manifesta, em relação à imagem que adora, por que nutre encanto, respeito, desconforto, ou medo – de diferentes modos.

Entre esses tipos diversificados de comportamento, encontramos traços de um iconoclasma *inconsciente* e *auto-flagelador*, constante no seu comportamento auto-censório, um iconoclasma *destruidor do «outro»*, sempre manifestado no campo da guerra como forma de apagamento identitário dos vencidos, um iconoclasma *correctivo por razões morais, políticas ou estéticas*, um iconoclasma *de intuito propiciatório*, ou de *esconjuração dos medos atávicos*, um iconoclasma *de apagamento de memórias sectoriais*, um iconoclasma *de exegese*, um iconoclasma *assente na afirmação de uma pretensa «cultura superior»* ou, ainda, um iconoclasma *de afirmação utópica*, em nome de novas ordens construídas sob escombros.

Destruir para conservar valores, para afirmar estratégias, para impôr critérios «supremos», para atestar o primado de uma iconofilia «superior» – foi sempre assim... Por isso, quanto trabalho existe para os Historiadores de Arte que desejem estudar os porquêsdestas estratégias de comportamento destruidor, os mecanismos de gosto e de primado estético que prevalecem! Ao escrever *Le Spirituel dans l'art* em 1910, Kandinsky tornou-se exemplo de lucidez pela reflexão sobre os comportamentos de forma e imagem segundo uma concepção filosófico-religiosa que pensa o código imagético como remanescência de memórias ancestrais e testemunho de pontos de vista proféticos, rituais ou mágicos.

Os regimes religiosos são quase sempre favoráveis (mesmo que de modo não declarado) ao uso da imagem, à sua sublimação do real e ao seu poder de sedução e/ou de intervenção. Por isso, a *dimensão do sagrado* percorre sempre, de modo mais ou menos inconsciente, o território da representação artística.

Os estudos de iconografia de arte sacra têm sido levados a cabo com incidência (desde os ensaios fundamentais de Émile Mâle para a Idade Média), em torno da narratividade dos programas tratados, na verificação da sua distribuição e estatística, e na definição de códigos e atributos simbólicos, na verificação das fontes (estampas, em geral ítalo-flamengas) e, ainda, em termos da especificidade de artistas e de «escolas». Tais abordagens são essenciais e abrem pistas sedutoras em termos estilísticos, formais, de definição de gostos dominantes, etc, que vigoram na paisagem artística das épocas em apreço. Mas falta saber analisar – com recorrência maior à Iconologia – as obras de arte atentando nos aspectos ligados à sua fragilidade, à sua possível destruição.

Para quem entende a História da Arte como área científica dotada de vasta inter-disciplinaridade, vocacionada para perscrutar de modo integral os monumentos e obras de arte, vistos como discursos estéticos fascinantes e inesgotáveis, marcados por lógicas e interdependências que inevitavelmente mantêm com contextos ideológicos determinantes, esse será sempre o caminho de pesquisa a seguir.

UMA HISTÓRIA DA ARTE COMO TRANS-MEMÓRIA DAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

O que leva, assim, ao abandono do património construído e móvel, à devastação de recheios, à consciência de perda irremediável, ao sentimento de que algo pode ser descartável e finito? As razões são as de sempre: perda das funções de origem, desvalorização da marca estilística, entraves ao crescimento urbanístico e a outras intromissões na paisagem, falta de controlo e segurança abrindo campo a toda a sorte de vandalismos, e mudança ideológica substantiva nos modos de o encarar como documento cultural operativo. Todas estas circunstâncias abrem campo à ruína ou à destruição vandálica como consequências directas da desvalorização abrupta (Freedberg, 1989).

O estudo dos monumentos e obras de arte deveria coabitar com a análise das adições sofridas no decurso da sua existência, ao serem alterada por restauros e acrescentos funcionais e, como tal, desmemorizadas por falta de registo e desidiologizadas por alteração do seu sentido primevo. Quando a construção é (des) integrada em novos espaços e contextos, ameaçada pelo crescimento e pela brutal desumanização do território habitado, de um modo tão violento que se tende a perder o equilíbrio do espaço com o sentido primeiro e a dimensão que outrora presidia a um certo *espírito de lugar*, as características fundamentais de *autenticidade* não podem deixar de se diluir de maneira inexorável (Neto, 2001). Assim fragilizada, a *obra* entra sem remissão num processo de ruína e silêncio, sem interlocutor que lhe valha nem poder decisório que o salve senão o protesto isolado de alguns, com perda das memórias acumuladas e dos seus códigos auráticos (Serrão, 2007). É esse o caso de tantas peças de arquitectura e de conjuntos artísticos consistentes e com interesse mais ou menos significativo no património nacional, que sofrem, pelo peso de condicionalismos que arvoram, a ignorância e insensibilidade, a especulação e desonestidade, o preconceito redutor de destruir as coisas velhas e descartáveis, e o olhar autossuicidário sobre o próprio corpo identitário...

A compreensão plena de todas as razões que conduzem a práticas de abandono e substituição obrigaria os historiadores de arte a estudar melhor as complexidades de mudança de gosto, os critérios de valorização, o peso aurático relativo da transcendência dos códigos de representação em tempos distintos e, naturalmente, a maior ou menor consciência que a nossa sociedade tem sobre o seu património como bem *comum*. A dificuldade maior está precisamente no facto de a perda de uma consciência social, subvertida por outros interesses de substituição (quase sempre em nome da modernidade e do progresso) nos tornar impotentes face à ruína inevitável, como se esses valores artístico tivessem deixado de funcionar, assim como os arquétipos psicológicos (e morais) que veiculavam. Esse é o obstáculo que enfrenta este tipo de estudos, independentemente da época histórica em apreço, pois do que se trata analisar sempre, através das formas estéticas, é a linguagem visual de símbolos que, muitas vezes, perderam os seus sentidos. Não obstante, a sobrevivência cíclica das dimensões simbólicas de representação, intuída por Aby Warburg com o já referido conceito de *Nachleben* (memória inconsciente das formas transmigradas) (Forster, 1999), permite apurar, a essa luz, as valências que possam espreitar, ocultas, entre fímbrias de estruturas devastadas e ruínas mais ou menos irremediáveis, sob o manto de um espesso mistério e de uma dignidade que se vai desfazendo em cinzas.

Este *sentimento de perda* reforça, naturalmente, um esforço de registo de todos os patrimónios, com incidência maior naqueles que sofrem amputação, que foram alterados, ofendidos, abandonados, vandalizados, desmemorizados, vistos sem ternura ou elementar atenção. Ao defender-se um nível ou instância superior do trabalho dos historiadores de arte, dos técnicos de conservação e restauro e dos agentes patrimonialistas, põe-se a tónica para o reforço de um estudo em que se explicam as causas da ruína (e do iconoclasma), as razões do divórcio com as obras por parte dos olhares contemporâneos e se multiplicam capacidades de *saber ver* em globalidade e sem preconceito.

Citando Françoise Choay e a consciência de que as obras do património construído têm um *direito inalienável à inutilidade*¹, recorda-se que a salvaguarda dos bens patrimoniais, além de impossível cumprimento, pode constituir um reducionismo perigoso: a riqueza do património arquitectónico de um país constrói-se todos os dias através de novas existências e, necessariamente, da perda de obras que pereceram por morte natural. O património renova-se e enriquece-se, mas essa renovação da paisagem construída não tem de ser inevitavelmente marcada por ondas de destruição e abandono sem critério, seguindo algum tónus esconjuratório preconceituoso ou uma agenda de não escondidos interesses especulativos perante a qual o «património velho» (o que não é considerado «antigo») se torna um estorvo. Ora não se pode defender o que não se conhece ou o que se pretende que continue a ser desconhecido...

Destruir pela imposição de outros valores, para afirmar novas estratégias, para impôr critérios de substituição, para atestar o primado de uma nova modernidade ao serviço das comunidades – foi sempre assim, e quase sempre em nome de valores de progresso, beleza e modernização qualitativa dos espaços... Muitas vezes, reconheçamo-lo, as novas intromissões construtivas assumem-se como mais-valias; noutros, porém, em número infelizmente extenso, abrem feridas irremediáveis na memória histórica. Mas este processo natural de renovação de tecidos não tem de ser apenas destrutivo: existem dispositivos de intervenção, no contexto dos estudos de arte e arquitectura que devem servir para salvaguardar o possível e, ao menos, recensear perdas e preservar memórias cripto-artísticas, com o peso de um primado estético que tem de prevalecer.

UMA HISTÓRIA DA ARTE COMO REGISTO INVENTARIAL DE PERDAS

Entre os instrumentos de que dispõem a História da Arte e as Ciências do Património conta-se, assim, o conceito operativo de Cripto-História de Arte, que assenta no estudo das *obras de arte fragmentárias e mortas*, ou seja, no papel que cabe aos *indícios* (mesmo os desaparecidos) para caracterização histórica, artística, cultural e estilística, dos vários «tempos» patrimoniais. Parte-se do princípio de que esta disciplina científica não deve ser restringida ao estudo das *obras vivas*, ou seja, os grandes monumentos, edifícios classificados e peças de valia museológica, mas também ao estudo daquelas muitíssimas obras que já desapareceram, por incúria ou destruição.

Acresce a utilidade de se estender esta análise dialéctica assente na noção de *fragmento* à essência de todo o património visto na sua globalidade, ao estudo daquele que persiste truncado e, até, a projectos artísticos que quedaram inacabados ou não chegaram mesmo a realizar-se. Conceito com útil verificação prática pela comunidade científica, insere-se dentro de um quadro de pesquisa definido em vários níveis de abordagem (cripto-analítico, dedutivo, reconstitutivo, 'enreativo'). Trata-se de visão alargada em termos teórico-metodológicos, assente na base de dados inventariais como

instrumento maior, integrando as perdas patrimoniais no 'corpus' exaustivo de bens, ainda que fisicamente já não existam (Serrão, 2001; Figueiredo, 2000; Tição, 2008). Tal como a perscrutação micro-artística integrada à sua dimensão de existências em contexto periférico (Ginzburg e Castelnovo, 1979), o conceito alarga este esforço de revalorização ao atentar na valência específica das franjas da paisagem construtiva em espaços de periferismo, incluindo a esfera dos patrimónios a preservar na dimensão por demais desvalorizada das micro-produções artísticas e evitando muitas das inexoráveis perdas que se sucedem no tempo.

Este reforço do testemunho das memórias ausentes, com recurso às 'obras mortas', ajuda a alargar a visão do património remanescente, reforçando o sentimento de fragilidade de que muitas vezes nos esquecemos, aduzindo-lhe memória valorativa e o testemunho acrescido das coisas que, por cataclismos ou incúria, já desapareceram – mas que não deixaram de fazer parte integrante de um tecido que urge reconstituir como testemunho integral de identidades. É por isso que o *fragmento* da obra parcialmente destruída é fonte essencial de reconstituição das correntes evolutivas do edificado, e assume importância para uma política de gestão integrada (e integral) do Património. Situamo-

nos, assim, dentro de novas possibilidades abertas por uma investigação microscópica aplicada às artes, ou seja, com o olhar antropológico de uma *História vista de baixo para cima* (utilizando-se aqui o conceito marxista de António Gramsci de «classes subalternas»), para melhor se alcançar o âmbito da «circularidade cultural» que o trabalho de Ginzburg perpecciona (Ginzburg, 1976; 1989).

As novas gerações de historiadores, críticos de arte, conservadores-restauradores e técnicos de património da era da globalização podem lidar melhor com a ruína envolvente porque aprendem nestas lições, que se tornam de evidenciada utilidade para uma cartografia de registo face à extensão brutal das perdas identitárias e para uma adequada intervenção preventiva (Casanovas, 2008). As possibilidades de intervenção de salvaguarda aumentam, também,

fidelizadas ao respeito pelo valor da *autenticidade* tal como define a Carta de Cracóvia (Neto, 2006: 91-99). Mas se a história-crítica, na sua utilidade perene, fala com as obras de arte como *obras em aberto* (assim as definiu Umberto Eco), a verdade é que progrediu com dificuldade no seio de um mundo globalizado. Alargou a capacidade de análise crítica, recentrou atenções regionais, disponibilizou apoios das tutelas, redefiniu o objecto de estudo com enfoque micro-artístico, amadureceu uma visão patrimonialista sem auto-menorizações e reforçou esse entendimento do *discurso da arte* como fenómeno inesgotável e *trans-contemporâneo*. O dilema que permanece é que a força de uma consciência de saberes impõe sempre novas obrigações dificilmente compagináveis com o fenómeno de descaracterização dos tecidos históricos, com o fanatismo sectário ou com a crueza destrutiva das guerras.

UM CASO DE ESTUDO: OS RESTOS DO DESTRUÍDO RETÁBULO DE DOSRIUS (CATALUNHA)

Uma pesquisa cripto-artística conduzida por Joaquim Garriga Riera e a sua equipa da Universidade de Girona (Riera, 2017: 48-61) permitiu, recentemente, uma importante descoberta que merece ser considerado como cabal exemplificação desta análise. Ao estudar obras de arte destruídas durante a Guerra Civil na Catalunha, em 1936, o caso da igreja de Dosrius (Barcelona) foi revisto à luz daquilo que intitulou os *restos de um naufrágio*.

Efectivamente, em Julho de 1936, a fúria iconoclástica abateu-se sobre numerosos edifícios religiosos catalães que viram os seus recheios artísticos incendiados e destruídos. As forças anarquistas, à revelia das disposições do governo republicano que determinavam a salvaguarda do património cultural, empreenderam uma vandálica campanha de dizimação dos recheios de igrejas, que conduziu a perdas substanciais, ao de saque indiscriminado e à venda de numerosas obras para o estrangeiro.

Neste caso de perdas irreparáveis se encontrou a igreja de Sant Iscle i Sancta Victòria, paróquia da vila de Dosrius, cujos altares foram então incendiados. Ora acontece que a análise de uma série de fotografias pouco anteriores aos actos vandálicos ocorridos permitiu a Joaquim Garriga localizar

agora algumas peças sobreviventes dessa onda de destruições (Riera, 2017: 48-61). Assim, pôde localizar e identificar nada menos que sete das vinte e quatro pinturas que constituíam o retábulo vitimado em Dosrius, felizmente salvas do incêndio, e lançar luz para o seu conhecimento. Trata-se de obra relevante para o conhecimento da pintura portuguesa do século XVI e as suas relações italianas, pois a documentação conhecida registara o nome do seu autor, pensando-se embora que todas as pinturas se tinham perdido na sanha iconoclástica de 1936.

A análise de uma fotografia do interior dessa igreja (Arxiu Històric de la Ciutat, neg. D-12.288]) permitiu a constatação de que sete dessas pinturas tinham sobrevivido, encontrando-se, sem identificação, no Museu de Mataró, cidade litorânea da Catalunha, próxima de Dosrius, e que outras quatro tábuas se conservam ainda em dependência da própria igreja. Ou seja, do imponente conjunto retabular de Dosrius, que tinha um total de vinte e quatro painéis, chegaram até aos nossos dias sete tábuas, que passam a poder ser estudadas e contar uma história de desmemória, descoberta e ressurreição (figs. 01, 02).



Fig. 01- Fotografia do retábulo da igreja de Sant Iscles e Santa Victòria de Dosrius (Catalunha) ainda íntegro, antes de ser quase integralmente destruído, em 1936, durante a Guerra Civil de Espanha, por fanáticos iconoclastas [Arxiu Històric de la Ciutat, neg. D-12.288]].



Fig. 02- Virgem da Anunciação, uma das tábuas sobreviventes desse retábulo, pintado pelo português João Baptista em 1565. Igreja de Dosrius..

A importância desta identificação cripto-artística acresce do facto de essas sete tábuas pertencerem a um conjunto que está plenamente documentado: sabemos que são obra de um jovem pintor português, que retornava de Roma à sua pátria, chamado João Baptista, e que estadeou em Barcelona entre 1565 e 1567. Um contrato notarial datado de 8 de Agosto de 1565, dado a conhecer pelo grande investigador Josep Madurell i Marimon em 1944, explicita que os responsáveis da paróquia encomendaram a «Joan Baptista pintor ciutadà de la ciutat de Lisboa del Regno di Portogallo ata resident a Barcelona» pintura desse retábulo, que devia dar pronto até à festa da Ressurreição de 1567, cobrando por tudo «600 llivres barcelonines». Sempre se julgou desaparecido esse retábulo, vitimado pela barbárie iconoclástica de 1936; afinal, sobreviveram sete tábuas do destroçado conjunto, com a importância de fornecerem a base de identificação estilística de um pintor português até agora misterioso!

O estudo referido traz, por isso, o perfume de uma *metodologia de redescoberta* ancorada naquilo que podemos designar como uma *análise cripto-analítica dedutiva e reconstitutiva*, com a valência acrescida de vir resolver um problema da História da Arte do século XVI que persistia sem resolução: a obra de um pintor

português educado em Roma, tal como Francisco de Holanda, Campelo, Gaspar Dias e António Leitão, mas do qual, ao contrário daqueles, se desconhecia obra existente.

A figura de João Baptista, pintor até agora sem obra, era conhecida: foi «*porteiro de capela*» da Rainha D. Catarina de Áustria desde Janeiro de 1559 (depois de ser criado na casa do Bispo de Portalegre D. Julião de Alva), com ordenado de 12.000 reais, e sabe-se que a Rainha o enviou a Roma, em Julho de 1560, para se aperfeiçoar na arte da Pintura durante quatro anos. Conhecía-se ainda a licença que o artista luso recebeu da mesma D. Catarina, em Janeiro de 1566, para se manter algum tempo mais em Barcelona a fim de realizar certa obra para o Duque de Francavilla, pai da Princesa de Eboli. Regressado enfim em 1567, o rasto de João Baptista só ressurge nos registos da corte com nota de falecido, deixando uma carreira que se antevia relevante.

De João Baptista sabemos agora com absoluta certeza que é o autor das pinturas da *Anunciação* (bipartida) e da *Ressurreição de Cristo*, que se mantiveram em dependência da igreja de Dosrius, e do *Padre Eterno*, *Jesus no Horto*, *Caminho do Calvário* e *Pentecostes*, todas quatro no Museu de

Mataró. A qualidade artística destas sete tábuas sobreviventes do retábulo de 1565-1567 é muito pronunciada: revelam, como bem atestou Joaquim Garriga, o conhecimento dos modelos da *Bella Maniera* romana que seduzia os estrangeiros que faziam a viagem à Cidade Papal nos anos centrais do século XVI. Por certo, o português João Baptista utilizou bem o seu estatuto de bolseiro régio para se «consumar em pintor», como era desejo da Rainha, e o resultado obtido com o retábulo de Dosrius por certo lhe assegurou uma imagem prestigiante, já que se mostra muito destro na execução e inovador nos modelos usados.

Estudos como este mostram três coisas muito importantes: em primeiro lugar, a eficiência da História da Arte como disciplina que, seguindo as vias da investigação cripto-artística e o destino das *obras mortas* (ou que só aparentemente o estão), está apta a iluminar-lhes o sentido; depois, o facto de enfrentar com sucesso o problema do desconhecimento que ainda persiste sobre tantos artistas que, por falta de pesquisa esclarecida, persistem por identificar; enfim, a eficiência das metodologias cripto-artísticas que, investigando a partir dos *indícios*, abre vias de sucesso em termos de saberes repostos.

OUTROS CASOS DE ESTUDO DE EXEMPLIFICAÇÃO ICONOCLÁSTICA

A lista de casos destrutivos é imensa e justifica, como dissemos, um levantamento tipificado de manifestações, uma espécie de *livro negro* da arte vitimada pelo comportamento iconoclástico.

Limitamo-nos a uma brevíssima seriação de exemplos, a começar pelo que designámos *iconoclasma correctivo por razões estéticas* e que pode conduzir a verdadeiras e irrecuperáveis destruições. Significativo, neste caso, o que se passou com a decoração fresquista da igreja de Santa Clara na aldeia de Louredo (distrito de Beja), que datava do início do século XVIII e representava passos da hagiografia de Santa Clara de Assis, a padroeira, um trabalho modesto mas ainda com certo sabor cenográfico, atribuído à oficina do pintor bejense Manuel da Costa Mourato. As fotografias antigas (do arquivo SIPA) ainda mostram parte das pinturas com as suas valências originais. Acontece que numa intervenção na mesma igreja, em 2012, os murais foram grosseiramente repintados e destruídos sem remissão, em campanha de pretensão «restauro» com objectivos de devolver eficiência discursiva ao ciclo de pinturas! Trata-se por certo de acto iconoclástico, mesmo que movido por «boas razões» correctivas (tal como sucedeu, curiosamente no mesmo ano de 2012, com o célebre fresco da igreja de Borja, destruído por uma anciã com pretensos dotes de «restauradora»): a verdade é que, à destruição física dos frescos de Santa Clara de Louredo, se soma a sua total descaracterização, que os torna irrecuperáveis. Os refazimentos e 'pseudo-restauros' constituem uma das vertentes menos visíveis da iconoclastia (figs. 03, 04).



Fig. 03. Pormenor do corpo da igreja de Santa Clara de Louredo (Beja), decorada com frescos do início do século XVIII alusivos a Santa Clara de Assis e atribuídos à oficina do pintor bejense Manuel da Costa Mourato (foto arquivo SIPA).



Fig. 04. Aspecto actual da mesma igreja, com os murais grosseiramente repintados numa pretensa obra de restauro do templo em 2012 (Foto arquivo SIPA). Trata-se por certo de acto iconoclástico, mesmo que movido por boas razões: a verdade é que, à destruição física dos frescos, se soma a sua total e descaracterização, que os torna irrecuperáveis. Os refazimentos e ‘pseudo-restauros’ constituem uma das vertentes menos visíveis da iconoclastia.

Outro caso de iconoclasma por furto e vandalização conduz-nos à excepcional capela renascentista dos Ataídes, sita na igreja do antigo Convento de Santo António da Castanheira do Ribatejo (Vila Franca de Xira), de há muito em avançado estado de desagregação e abandono. Essa capela está vazia de recheio, fruto de pilhagem, assinalando-se o desaparecimento, em data avançada do século XIX, de um célebre painel quinhentista de Gaspar Dias (um dos mais italianizantes artistas portugueses, formado em Roma e já atrás referido) que representava a *Descida da cruz*, que ocupava o retábulo da Capela, e mereceu elogios das fontes, contando-se entre as mais-valias dessa casa religiosa entretanto alvo de exclaustração. Num inventário de 1838 ainda é descrito como «famoso painel em madeira, obra do pintor Gaspar Dias», mas desapareceu por furto, ao mesmo tempo que o espaço era alvo de vandalismo. Aliás, todo o cenóbio, que foi um dos grandes conventos da Província de Santo António e conheceu fases de notabilidade nos séculos XVI a XVIII, sob protecção dos Ataídes, merece ser integralmente recuperado (Cópio, 2015) (fig. 05).



Fig. 05. Aspecto da excepcional capela renascentista dos Ataídes, no antigo Convento da Castanheira do Ribatejo (Vila Franca de Xira), em avançado estado de desagregação. Está vazia de recheio, fruto de pilhagem, assinalando-se o desaparecimento, em data avançada do século XIX, de um célebre painel quinhentista de Gaspar Dias representando a *Descida da cruz*, que ocupava o retábulo da Capela.

Passando ao tempo da Contra-Reforma católica, no caso das representações de *denúncia da iconoclastia*, cite-se a tela seiscentista da autoria de Francisco Fernández que existe no Ayuntamiento de Setados (Pontevedra), na qual se veem figuras de judeus a vandalizar uma imagem de Cristo Crucificado, que diz: *PORQVE ME MALTRATAN, SIENDO VUESTRO DIOS VERDADERO?* O quadro alude ao escândalo que ocorreu em Madrid, 1630, quando uma família de cristãos-novos portugueses teria alegadamente maltratado uma imagem, facto que deu origem à construção do Convento dos Capuchinhos de la Paciencia (para onde a tela foi feita juntamente com outras de Andrés de Vargas e Francisco Camilo). Neste exemplo, a representação denuncia o comportamento iconoclástico e pretende fortalecer uma acção de propaganda em prol de comportamentos proselitistas de exclusão e combate à comunidade cristã-nova (fig. 06).

Caso menos analisado de comportamento iconoclástico, e que merece estudo preciso, discussão interdisciplinar e uma postura ética no campo decisório, passa-se no campo do restauro. A partir da análise dos repintes ou refazimentos de uma obra de pintura podemos deparar-nos com casos de resolução muito difícil e que, muitas vezes, não são solucionados com a sensibilidade requerida (Serrão, 2007). O exame radiográfico de uma tábuia maneirista procedente da Ermida do Espírito Santo dos Mareantes (hoje no Museu de Sesimbra), representando a *Adoração dos Pastores*, do fim do século XVI, mostrou que essa composição cobria uma outra pintura mais antiga, com a cena do *Pentecostes* (obra de um seguidor de Francisco Henriques, c. 1520).



Fig. 06. Pintura de Francisco Fernández no Ayuntamiento de Setados (Pontevedra) onde se veem judeus a vandalizar uma imagem de Cristo, que diz: *PORQVE ME MALTRATAN, SIENDO VUESTRO DIOS VERDADERO ?* Alude ao escândalo que ocorreu em 1630 por parte de uma família de cristãos-novos portugueses, e que deu origem ao Convento dos Capuchinhos de la Paciencia de Madrid, para onde a tela foi realizada, no segundo quartel do século XVII.

O critério prevalecente de restauro levou, neste caso, à destruição da pintura do final do século XVI para pôr à vista da camada subjacente, seguindo o critério de valorização da antiguidade (figs. 07, 08, 09). Tal acção pode ser vista também como um acto iconoclástico na medida em que se destruiu sem remissão uma obra de arte, facto que merece ser analisado e levou, inclusive, a que o quadro parceiro deste ainda não fosse intervencionado. Neste caso, os métodos cripto-históricos impõem-se para se poder estudar em termos artísticos a *Adoração dos Pastores* que o restauro do Instituto José de Figueiredo inapelavelmente destruiu em 1987, e que hoje só é possível estudar a partir dos seus vagos indícios. Acresce que os novos conhecimentos sobre a peça destruída vieram, entretanto, conduzir ao conhecimento da sua autoria (André Peres), o que coloca a nu uma série de problemas de arte e conservação que só na serenidade do debate científico

em foro pluridisciplinar podem ser dirimidos. É certo que estamos longíssimo da barbárie iconoclástica que deriva das guerras e do fanatismo, mas não deixa de se tratar de uma dimensão de trabalho que merece ser atentamente reavaliada pelos historiadores de arte, museólogos e conservadores-restauradores, a quem surgem com frequência casos idênticos e se abre a possibilidade tentadora de intervenções destrutivas.



Figs. 07, 08, 09. Exame radiográfico de uma tábuia maneirista da Ermida do Espírito Santo dos Mareantes (Museu de Sesimbra), representando a *Adoração dos Pastores* (obra atribuída a André Peres, fim do século XVI), que cobria uma outra mais antiga com a cena do Pentecostes (obra de André Gonçalves (?), um seguidor de Francisco Henriques, c. 1520). A destruição da pintura do fim do século XVI, decidida na intervenção laboratorial (Instituto José de Figueiredo, 1987) constitui, também, um acto iconoclástico que merece ser analisado. Neste caso, apenas restam os métodos cripto-históricos no estudo artístico da *Adoração dos Pastores*, que o restauro inapelavelmente destruiu e que hoje só é possível estudar a partir dos seus vagos indícios...

CONCLUSÕES

A História da Arte precisa de alargar as suas bases metodológicas e as suas estruturas conceptuais ao estudo dos patrimónios desaparecidos ou dos que foram de alguma maneira fragmentados ou mutilados por actos de violência. Importa analisar, em primeiro lugar, as razões plurais que determinaram e determinam esses actos de brutalização dos monumentos e obras de arte.

A importância de uma análise cripto-artística torna-se, assim, por demais relevante. Apresentam-se alguns casos de estudo patenteáveis na arte peninsular moderna e contemporânea que ajudam a destacar a pertinência crescente da sua prática, de molde não só a recensar uma memória de perdas mas a reforçar a solidez das políticas de preservação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Luís Urbano – “Patterns of artistic hybridization in the early protoglobalization period”. *Journal of World History*, vol. 27, n. 2 (2016) 215-253.

BAILEY, Gauvin Alexander - *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*. Toronto University, 2001.

BARRON, Stephanie (ed.) - ‘*Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*’. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 1991.

BESANÇON, Alain - *L’image interdite. Une histoire intellectuelle de l’iconoclasme*. Paris: Arthème Fayard, 1994.

BEVAN, Robert - *The Destruction of Memory. Architecture at War*. London: Reaktion Books, 2006.

BRITO E SILVA, Gastão – *Portugal em ruínas* (prefácio de Vitor Serrão, «Portugal em Ruínas – uma história cripto-artística do património construído», pp. 7-47). Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014.

CASANOVAS, Luís Efrem Elias - *Conservação Preventiva e Preservação das Obras de Arte*. Lisboa: Edições Inapa e Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2008.

CHOAY, Françoise - *L’Allégorie du Patrimoine*. Paris: Seuil, 1992.

CHRISTIN, Olivier - *Une révolution symbolique. L’iconoclasme protestant et la reconstruction catholique*. Paris: 1991.

CÓPIO, Sílvia (coord.) - *Catálogo da Exposição A Verdade Escondida. Arte no Concelho de Vila Franca de Xira*. (cap.: «Uma viagem de surpresas entre o Gótico e o Rococó na arte do Concelho de Vila Franca de Xira (séculos XV a XVIII)», pp. 9-65). Vila Franca de Xira: Museu Municipal, 2015.

CURVELO, Alexandra - *Nuens Douradas e Paisagens Habitadas. A ‘Arte Nambam’ e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova Espanha (c. 1550-1700)*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008.

DESWARTE-ROSA, Sylvie – *Imagens e Ideias em Portugal na época do Humanismo. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*. Lisboa, Difel, 1992.

DUPREUX, Cécile, JEZLER, Peter, WIRTH, Jean (coord.), *Catálogo da exposição Iconoclasme. Vie et mort de l’image médiévale*. Berne – Strasbourg : Musée d’Histoire de Berne e Musée de l’Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg, 2001.

DURBÁN, Luis Pérez-Prat, - «El Estado, el Estado Islámico, la comunidad internacional y la destrucción intencional de las ruinas». In Palomero Páramo, Jesús (ed.), *Roma quanta fuit ipsa ruina docet. Nicole Dacos in memoriam*. Huelva: Universidad de Huelva, 2015, pp. 133-194.

ECO, Umberto - *Opera Aperta*. Barcelona: Planeta Agostini, 1962.

FIGUEIREDO, Ana Paula - *O espólio artístico das capelas da Sé de Lisboa. Abordagem cripto-histórica*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2000.

FORSTER, Kurt W. (coord.) - *Aby Warburg. The Renewal of Pagan Antiquity*. London: The Getty Institute, 1999.

FREEDBERG, David - *The Power of Images*. Chicago: The University of Chicago Press (trad. espanhola: *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, ed. Cátedra, Madrid), 1989.

GINZBURG, Carlo e CASTELNUOVO, Enrico - «Centro e periferia». *Storia dell’arte italiana*. Torino: Einaudi (trad. portuguesa: Carlo Ginzburg, *A Micro-História e outros ensaios*, Difel, Lisboa, 1989), 1979.

GINZBURG, Carlo - *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del ‘500*. Torino: Einaudi, 1976.

GINZBURG, Carlo - *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino, 1989.

GONÇALVES, Flávio - «A Trindade Trifonte em Portugal». Porto: *O Tripeiro*, 6.ª série, ano II (sep.), 1962.

_____- «A Inquisição portuguesa e a arte condenada pela Contra-Reforma». *Colóquio*, n.º 26 (1963), 27-30.

LOPES, Rui Oliveira - *Arte e Alteridade. Confluências da arte cristã na Índia, na China e no Japão, séculos XVI a XVIII*. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte de Rui Oliveira Lopes, FBAUL, Universidade de Lisboa, 2011.

NETO, Maria João Baptista - *Memória, Propaganda e Poder: o restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP, 2001.

_____- «A propósito da Carta de Veneza (1964-2004). Um olhar sobre o património arquitectónico nos últimos cinquenta anos». *Revista Património Estudos*, n.º 9, IPPAR, 2006, pp. 91-99.

PETERS, Olaf - «From Nordau to Hitler». In Peters, Olaf (org.), *Degenerate Art – The Attack on Modern Art in Nazi Germany*. New York: Neue Galerie, 2014.

PINTO, Eveline - Prefácio ao livro *Aby Warburg – Essais Florentins*. Paris: ed. Klincksieck, 1990.

RIBEIRO, Orlando - *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

RIERA, Joaquim Garriga - «El retaule major cinccentista de Sant Iscle i Santa Victòria e Dosrius: les restes del naufragi». *Dues Rios*, nº 3 (2017) 48-61.

SERRÃO, Vitor - *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

_____. *A trans-memória das imagens. Estudos iconológicos de pintura portuguesa*. Lisboa: ed. Cosmos, 2007.

_____. - «'Renovar', 'repintar', 'retocar': estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de 'restauro utilitarista' versus 'restauro científico'». *Conservar Património*, nº 3-4. Lisboa: ARP (Associação de Conservadores-Restauradores de Portugal) (2006) 54-71.

TIÇÃO, Álvaro - *O Antigo Convento ou das Francesinhas, em Lisboa. História, Arte e Memória*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

WIRTH, John - *L'image médiévale, naissance et développements (VIe-XVe siècle)*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

ZERI, Federico - *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo de Scipione Pulzone da Gaeta*. Turim: ed. Einaudi, 1957.

ZUCCARI, Alessandro - *I pittori di Sisto V*. Roma: Palombi, 1992.